

Le « Nouveau cinéma suisse » au prisme de la sociologie : le septième art entre subversion et subvention

par Olivier Mæschler

« Le cinéma n'a pas, a priori, à être au service des arts, de la charité, du tourisme ni même de la culture en général : il doit être une culture par lui-même. »

(Alain Tanner, « Pour un nouveau cinéma suisse », janvier 1963)

Qu'est-ce que le « Nouveau cinéma suisse » ? A quoi se réfère-t-on au juste quand on accole ces trois mots, avec ou sans la majuscule, avec ou sans les guillemets ? Si l'on parle aujourd'hui, dans le cadre d'un festival de cinéphiles, non seulement du « Nouveau cinéma suisse », mais de surcroît de celui-ci comme d'un cinéma d'auteur, aussi distinctif pour celui qui en parle¹ que ce cinéma se distingue de la production commerciale courante vouée en général à l'amnésie cinématographique, c'est aussi grâce à l'extraordinaire travail discursif opéré par un certain nombre d'historiens, de critiques et d'autres commentateurs de ce cinéma. Et pas seulement eux : c'est en réalité tout un ensemble d'acteurs qui ont participé à la « production », au sens large du terme, de ce que l'on appelle, aujourd'hui, le « Nouveau cinéma suisse », et dont l'existence historique est attestée par le fait même de se demander si ce cinéma a existé ou non ; protagonistes dont font partie aussi bien des fonctionnaires étatiques que, *last but not least*, les cinéastes eux-mêmes. Ils ont, on le verra, contribué de manière déterminante à instaurer le « contexte » qui a permis à ces « textes » que sont les films du « Nouveau cinéma suisse » d'émerger et, surtout, d'exister en tant que tels, en tant qu'œuvres autonomes.

Car s'il n'est pas sûr que le « Nouveau cinéma suisse » ait toujours été, comme il l'ambitionnait haut et fort, le reflet critique des réalités helvétiques, il est certain que, pour le sociologue, ce cinéma est le reflet ou, mieux, la *traduction* – comme l'ont si bien vu les sociologues des sciences, mais leurs observations valent aussi pour l'art² – de l'environnement social qui était le sien et qu'il a contribué à façonner. Pour mieux comprendre ce cinéma, on propose donc de suivre l'injonction du sociologue américain Howard S. Becker : celui-ci demande d'analyser l'ensemble de la chaîne des acteurs qui, par leurs interactions, constituent un « monde de l'art » donné : « un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là définit comme de l'art. Des membres d'un monde de l'art coordonnent les activités axées sur la production de l'œuvre en s'en rapportant à un ensemble de schémas conventionnels incorporés à la pratique³ ».

Autrement dit, le « Nouveau cinéma suisse » n'est intelligible qu'une fois réinséré dans ce triple contexte que sont ses conditions de production, de diffusion et de réception. Mais pas forcément dans cet ordre : car, comme le rappelait Jean-Luc Godard, si une histoire a toujours un début, un milieu et une fin, on n'est pas obligé de la raconter dans ce sens. Commençons d'ailleurs par la question de la datation de ce cinéma, intéressante à plus d'un titre dans le cas qui nous occupe.

Datation : un cinéma sans début ni fin

Ouvrir la « boîte noire » du « Nouveau cinéma suisse » c'est, déjà, s'interroger sur sa durée ou, plus précisément, sur le processus sociohistorique qui a mené à isoler, *ex post*, deux années comme étant celles du coup d'envoi ou « début » puis de la « fin » de cette production, communément 1964 et 1984. La notion de « coup d'envoi » est d'ailleurs difficile à manier dans ce cas, car les choses se sont faites dans un ordre dispersé au début, dans le temps et, surtout, dans l'espace. Pour ce qui est de la dimension spatiale tout d'abord : en 1964, quand il achève *Siamo Italiani*, documentaire poignant sur la condition difficile des ouvriers immigrés italiens confrontés au racisme plus ou moins latent des Suisses, le jeune documentaliste et producteur zurichois Alexander J. Seiler ne sait pas que, la même année en Suisse romande, Alain Tanner termine *Les Apprentis*, sorte de documentaire mi-critique mi-promotionnel, personnel en même temps que financé par l'industrie et le patronat, sur les jeunes qui entrent dans le marché du travail. A ce moment-là, le « nouveau cinéma suisse » qui se profile est donc au mieux double, voire multiple comme on le verra, et il est proprement inexistant en tant que construction sociale cohérente. Il y a par ailleurs au même moment toute une série d'autres acteurs qui tentent de relancer le cinéma suisse, et ce sera précisément la capacité à s'organiser petit à petit et à se concerter qui distinguera le petit groupe de cinéastes indépendants autour de Tanner et de Seiler des autres nombreux prétendants qui tentent d'imposer un cinéma nouveau en Suisse ; mais n'allons pas trop vite.

Dans le temps également, la question du début du « Nouveau cinéma suisse » pose problème. Il y a plusieurs « débuts potentiels » du « Nouveau cinéma suisse », y compris les « prémisses » qui ont été identifiées après coup par les spécialistes – qui instituent, par

la construction même de leur objet de spécialisation, leur qualité de spécialiste – que ce soit du côté de la production indépendante de commande romande avec un Henry Brandt, documentariste à tendance ethnographique (*Les Nomades du soleil*, 1953, sur les Bororo au Niger, et surtout *Quand nous étions petits-enfants*, 1961, sur un instituteur jurassien à la Brévine – parfois appelée la « Sibérie de la Suisse » – considéré comme une œuvre pionnière). Côté alémanique, il y aurait Kurt Früh, un réalisateur certes « intégré » à la petite industrie du cinéma zurichoise (on y reviendra) mais qui, vers la fin de sa carrière, a tourné des films considérés comme plus personnels car plus sombres voire critiques (*Bäckerei Zürcher*, 1957, qui se déroule dans le milieu zurichois de clochards et d'ivrognes). Et en 1961 on observe, en Suisse allemande, la brève apparition de ce que la critique alémanique appelle alors – de manière péjorative en l'occurrence – une « petite nouvelle vague helvétique » : trois films tournés par des jeunes indépendants qui thématisent, avec force accompagnement *jazzy* et des histoires d'une franchise inhabituelle, la vie des jeunes. Condamnés par la presse pour leur inconsistance stylistique et morale autant que pour leur inconscience commerciale (et, sans doute aussi, ne pouvant compter sur un soutien public, alors inexistant), ces films s'avèrèrent un *flop*⁴. D'autres points de départ potentiels du « Nouveau cinéma suisse » pourraient être constitués moins par les films que par les différentes prises de position que les cinéastes indépendants eux-mêmes publient, contribuant à préparer discursivement l'espace public et médiatique au cinéma qu'ils tentent d'ériger : le texte programmatique intitulé « Pour un nouveau cinéma suisse », que Tanner fait paraître en janvier 1963 dans un magazine romand à très gros tirage et dans lequel, volontariste, il demande – entre autres on le verra – que « notre cinéma », celui des Suisses, soit « un miroir tendu face à la vie contemporaine » et même un « bistouri dans la chair de cette vie⁵ ». Ou alors, autre possibilité, le « manifeste » de 1969 signé par Tanner, Michel Soutter et quelques autres, publié à Paris cette fois, dans le cadre de la Semaine du cinéma organisée en octobre de cette année au Studio Saint-Séverin, dans lequel ces auteurs se montrent à la fois plus pragmatiques et plus corporatistes. Outre qu'il réaffirme l'antagonisme entre l'économie et le cinéma – conçu comme un art – mais aussi un certain apolitisme (« le cinéma n'est pas une industrie ou un commerce. Le cinéma c'est des images et des idées dans la tête des gens. Et rien de plus »), ce texte défend globalement une position qui peut paraître corporatiste, focalisée sur la possibilité pour ces cinéastes – auxquels le « nous » semble ici désormais se réduire – de travailler :

« le cinéma suisse, le cinéma national, peu nous importe à la limite : nous voulons simplement que les cinéastes qui vivent à Zurich, Lausanne ou Genève puissent s'exprimer, et le cinéma suisse suivra⁶ ».

La question de la datation de ce qui a été volontiers décrit comme un courant ou une école cinématographique unifiée – alors que les différences entre les films alémaniques et romands de ces années sont probablement au moins aussi grandes que leurs ressemblances – est révélatrice de l'émergence et des paradoxes de ce que l'on a souvent, un peu hâtivement, assimilé à une simple autre « nouvelle vague », alors que la distance d'avec celle française, fortement liée à quelques noms de producteurs (dont Georges de Beauregard, qui a produit *A bout de souffle* de Godard en 1960) et parfois interprétée comme un phénomène de mode, est elle aussi patente⁷. S'il va de soi qu'un courant artistique – puisque c'est en termes de cinéma d'auteur que ces films suisses sont appréhendés, un état de fait qui doit moins être vu comme un donné que comme un point de départ de la réflexion – a un début et une fin, il ne se développe pas comme un organisme biologique. C'est toujours sur la base d'un choix effectué par des acteurs que s'opère, dans la création artistique, la détermination du début et de la fin d'un courant, cette datation contribuant de fait à créer le phénomène qu'elle est censée baliser.

Ce sont ceux qu'il convient d'appeler aujourd'hui les historiens classiques du cinéma suisse – qui sont en général tout sauf des historiens – qui ont procédé à ce travail de datation, et plus généralement d'épuration sociohistorique qui a contribué à isoler et à cristalliser quelques films comme chefs-d'œuvres et une poignée de réalisateurs comme maîtres, selon un procédé de l'histoire du cinéma éprouvé dans d'autres pays et à d'autres époques⁸. Il s'agit principalement, côté romand, de Freddy Buache, critique de films et co-fondateur de

¹ Pierre BOURDIEU (1979), *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Ed. de Minuit.

² Michel CALLON (1986), « Éléments pour une sociologie de la traduction », in *L'Année sociologique*, vol. 36, pp. 168-208.

³ Howard S. BECKER (1988), *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion.

⁴ Il s'agit de Chikita, de Rosen au Pump ainsi que de *Seelische Grausamkeit*, trois titres complètement oubliés de l'histoire du cinéma suisse.

⁵ Ce texte, qui s'interroge sur « l'avenir de notre cinéma » (le « nous » désignant ici les Romands voire tous les Suisses), a paru dans la revue *Coopération* du 19.01.1963.

⁶ Texte rapporté sous le titre « Paris : le manifeste du cinéma suisse » dans la *Gazette de Lausanne* des 11-12.10.1969. Il existe aussi un texte daté de février 1967 et signé Freddy Landry, autre promoteur du cinéma suisse indépendant dans ces années, intitulé « Tendance nouvelle du cinéma » et qui a été présenté devant des associations cinématographiques à Berne. Il n'a toutefois eu que peu de résonance, alors qu'il fait une référence directe au fameux texte programmatique publié par François Truffaut presque 15 ans plus tôt, en 1954, dans les *Cahiers du cinéma*, « Une certaine tendance du cinéma français », considéré par beaucoup comme le coup d'envoi rhétorique de la future Nouvelle vague.

⁷ Rémi PITHON (2002), « Une Nouvelle Vague suisse qui ferait bande à part au milieu du monde ? », in *Cinémation*, « Flash-back sur la Nouvelle Vague », n. 104, 3^{ème} trimestre, pp. 139-144.

la cinémathèque en Suisse⁹, et, côté alémanique, de Martin Schaub, lui aussi un critique, qui ont tous deux contribué à définir et, dans le même mouvement, à ériger en mythe (au sens anthropologique, et donc puissant, du terme) le « Nouveau cinéma suisse » comme un cinéma rebelle, subversif, critique, à l'écart des modes et des institutions. Leurs ouvrages sont autant des descriptions que des prises de positions parues à des moments-clé de l'élaboration de ce cinéma : au moment où, balisée par le contrat passé avec l'État helvétique autour de 1970 comme on le verra, cette production peut se prévaloir d'une certaine stabilité et donc proclamer son existence. Ou, dix ans plus tard, quand ce même cinéma - qui voit le bassin de prétendants et de « nouveaux jeunes » sans cesse s'agrandir - exige des moyens supplémentaires de l'État : ce second ouvrage est d'ailleurs amusant pour la question de la datation puisque, selon l'édition alémanique puis romande, les années que couvre le « Nouveau cinéma suisse » changent presque imperceptiblement¹⁰.

Diffusion : un cinéma pour l'étranger

En réinsérant le « Nouveau cinéma suisse » dans son triple contexte de production, diffusion et réception, force est de constater que certains des films de ce qu'on a commencé à rattacher, dès 1970, à l'expression « Nouveau cinéma suisse » sont probablement mieux connus des Français - du moins des cinéphiles d'entre eux - et, de l'autre côté, des Allemands que dans leur propre pays d'origine. Tout indique d'ailleurs que l'appellation « Nouveau cinéma suisse » a été utilisée pour la première fois comme nom propre dans le cadre d'une semaine du cinéma suisse organisée fin 1969 à Paris, dans le Quartier Latin, avec le concours du Centre national du cinéma français et de Pro Helvetia, fondation culturelle suisse indépendante mais financée par l'État. Cette dénomination s'est donc elle-même forgée à l'étranger, plus précisément dans la patrie de la cinéphilie, la France.

L'« internationalité » de cette cinématographie nationale un peu particulière qu'est le « Nouveau cinéma suisse » devient même omniprésente dès qu'on parle de la circulation de ces films, si bien que l'on peut se demander s'il ne faudrait pas parler d'un cinéma national à l'usage de l'étranger. Souvent mal aimés dans leur propre pays - on y reviendra là aussi - car peu conçus pour les goûts d'un public cinématographique large, ces films étaient davantage destinés au public cinéphile des capitales du monde - ce qui faisait, par accumulation, une audience globale non négligeable. Les films du « Nouveau cinéma suisse » étaient calibrés pour les salles art et essai ainsi que pour les

critiques, sans oublier les festivals, essentiels pour la reconnaissance et la résonance de ce cinéma. Dans un ouvrage tardif - à un moment où, précisément, le « Nouveau cinéma suisse » a perdu de sa superbe -, Martin Schaub reconnaît ainsi que « l'intérêt rencontré lors de festivals internationaux, notamment à la Semaine de la critique et à la Quinzaine des réalisateurs de Cannes, ainsi qu'au Forum des Jungen Films à Berlin, fut vital¹¹ » pour ce cinéma.

Par la force des choses, cette dimension internationale se retrouve également dans les œuvres elles-mêmes. Pour leurs films tournés « en Suisse, par des Suisses, pour des Suisses, sur la Suisse » selon un mot d'ordre qui leur est attribué, les Tanner, Soutter et autres Goretta ont très souvent engagé des têtes d'affiche hexagonales dans leurs films (et, côté alémanique, des acteurs allemands), même quand le récit était censé se dérouler en Suisse et entre Suisses (c'est le cas de *Le milieu du monde* de Tanner, 1974, dans lequel Philippe Léotard joue un notable dans une petite bourgade helvétique), voire ils ont tourné leurs films à l'étranger, certes aussi pour thématiser le mal du pays de leur protagoniste (*Dans la ville blanche* de Tanner, 1983, tourné à Lisbonne). Côté alémanique également, un Daniel Schmid n'a pas hésité à engager des acteurs allemands (et des Français : comme dans *Violanta*, 1977, dans lequel on peut voir Maria Schneider et Gérard Depardieu), voire à tourner ses films en bon allemand et sur des sujets allemands plutôt que sur la Suisse et en dialecte, plus authentique mais limitant considérablement les chances de diffusion d'un film, déjà restreintes dans un pays qui ne compte que quelques millions d'habitants répartis dans trois aires linguistiques et culturelles. Au delà des choix artistiques et personnels, il s'agit là bien sûr aussi de contraintes liées au financement de ces films : celui-ci a très vite, vu l'insuffisance des moyens publics et privés dédiés au cinéma en suisse, été international. Mais ces films n'ont pas été financés que par des producteurs, loin de là.

Production : un cinéma avec l'État

La reconnaissance internationale du « Nouveau cinéma suisse » dans les années 1970-1980 était perçue d'un très bon œil par l'État helvétique. Ainsi, au milieu des années 1970, celui-ci se félicite du « renom » acquis l'étranger par ce que l'on appelle fièrement « notre cinéma », en venant même à élever ce média longtemps traité avec une certaine indifférence en Suisse au rang des arts nationaux : il fait désormais « partie intégrante de la Suisse culturelle ». En 1982, la nomination pour un Oscar de *Das Boot ist voll* (Markus Imhoof, 1981),

film généralement jugé comme étant très critique envers la politique des réfugiés de la Suisse pendant la Seconde guerre mondiale, est elle aussi rapportée avec fierté par les instances étatiques¹². Mais que vient donc faire ici la Confédération helvétique, d'habitude peu encline à s'occuper de la culture et des arts dans un pays où, fédéralisme oblige, ce domaine tombe sous la souveraineté des cantons ?

Si le « Nouveau cinéma suisse » a traditionnellement été dépeint comme très critique envers la Suisse officielle et comme opposé aux institutions helvétiques, l'étude des fonds d'archives contenant les traces des débats et des interactions, dans les années 1960-1970, entre cinéastes et fonctionnaires permettent de relativiser cette image dichotomique volontiers véhiculée par l'histoire classique du cinéma suisse. Ces documents amènent à redistribuer ce que l'on pourrait appeler le « grand partage¹³ » réducteur entre artistes rebelles et bureaucrates conservateurs, entre un « Art » et un « État » aussi monolithiques que fantasmés, érigé par ces auteurs¹⁴. Ces investigations montrent tout d'abord que le « Nouveau cinéma suisse » - dont on vient de dire qu'il n'est d'une certaine manière pas si suisse que cela - n'est pas non plus très nouveau. Contrairement à ce qu'a pu en dire un Freddy Buache, ce cinéma ne vient pas dans un « désert cinématographique », mais il est confronté - et il s'oppose - à une production cinématographique bien établie, certes surtout côté alémanique.

En effet, à Zurich, il existe dans ces années une petite industrie du cinéma qui a eu son heure de gloire, tout d'abord dans les années 1940 sous l'effet de la Défense spirituelle nationale avec des films à message nationaliste (*Gilberte de Courgenay*, Franz Schnyder, 1941) dont certains, plus différenciés, ont acquis une renommée internationale (*La Dernière chance*, Leopold Lindtberg, 1945), puis durant les années 1950, avec des thèmes et un style plus « alémaniques » voire zurichois, réalisés en dialecte, plus tard dénoncés par certains auteurs comme comédies petites-bourgeoises¹⁵ (*Polizischt Wächerli*, Kurt Früh, 1955) mais qui parvenaient à attirer une part importante de la population alémanique dans les salles obscures. La montée de la télévision dans cette même décennie va mettre cette production en grande difficulté, lui enlevant progressivement son public qui se recentre sur le petit écran.

C'est là qu'entre en scène un acteur aussi central qu'inattendu pour le chercheur : la nouvelle Loi sur le cinéma. En discussion depuis la Seconde guerre, ce texte juridique entre finalement en vigueur en Suisse en janvier 1963 et doit permettre, notamment, de subventionner des films de cinéma. A partir de cette

date s'enclenche une véritable lutte pour cette manne fédérale, qui se déroule à deux niveaux. En envoyant leurs projets de films (pour une aide à la production) ou leurs œuvres achevées (en vue d'une prime à la qualité), les différents groupes de concurrents veulent décrocher une subvention mais, plus profondément, convaincre un État encore indécis et aux moyens limités que c'est *leur* production qui doit être soutenue et reconnue comme étant « le » nouveau cinéma suisse, que la presse des deux côtés de la Sarine appelle de tous ces vœux.

On voit ainsi s'opposer dans de véritables controverses (échanges de lettres, recours déposés après refus d'une aide, dossiers de critiques envoyés aux instances étatiques, etc.) des cinéastes indépendants comme Tanner et Seiler, travailleurs précurseurs qui n'hésiteront pas à participer aux institutions (ils seront membres des comités d'experts qui examinent les requêtes) pour tenter d'en modifier la *praxis* dans leurs sens, bientôt suivis par un Fredi Murer et un Michel Soutter, plus « artistes »¹⁶. Mais il y a aussi, d'autre part, les producteurs établis de la place zurichoise (la Praesens de Lazar Wechsler, la Gloriafilm de Max Dora, etc.), une myriade de petits producteurs et/ou réalisateurs indépendants, principalement actifs dans le domaine du film de commande, ou encore une ruée de plus en plus nombreuse de jeunes qui rêvent de se lancer dans le cinéma. Tous misent sur une aide étatique ; mais plus que tous, ce sont les cinéastes indépendants comme Tanner, ambitieux mais peu soutenus par les producteurs

⁹ Cf. Michèle LAGNY (1992), *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Collin.

¹⁰ Freddy BUACHE (1974), *Le cinéma suisse*, Lausanne, L'Âge d'Homme. Pour Buache, l'expression « cinéma suisse » recouvre d'ailleurs exclusivement la production de quelques cinéastes indépendants, laissant de côté le cinéma suisse de producteurs qui existait, en parallèle, dans ces années, dont nous parlerons sous peu.

¹¹ Martin SCHAUB (1985), *L'usage de la liberté. Le nouveau cinéma suisse 1964-1984*, Lausanne, Ed. L'Âge d'Homme. Dans l'original en allemand paru peu avant, l'étendue du « Nouveau cinéma suisse » était, fort curieusement, un peu différente : Martin SCHAUB (1983), *Die eigenen Angelegenheiten. Themen, Motive, Obsessionen und Träume des neuen Schweizer Films 1963-1983*, Bâle, Stroemfeld / Roter Stern.

¹² Martin SCHAUB (1998), *Le cinéma en Suisse*, Zurich, Pro Helvetia, p. 77.

¹³ Citations extraites des *Rapports du Conseil fédéral sur sa gestion* (partie intitulée « cinéma »), sorte de rapport d'activité annuel de la plus haute instance politique du pays.

¹⁴ Bruno LATOUR (1983), « Comment redistribuer le grand partage ? », in *Revue de synthèse*, 3^{ème} semestre, n. 110, avril-juin, pp. 203-236.

¹⁵ Nous reprenons ici les principaux résultats d'une vaste recherche achevée récemment : Olivier MIESCHLER (2008), *Cinéastes indépendants, politique fédérale du cinéma et co-production du « Nouveau cinéma suisse », 1963-1970. Contribution à une sociologie de l'innovation artistique*, thèse de doctorat, Université Lausanne (1995 p.).

¹⁶ Hervé DUMONT (1987), *Histoire du cinéma suisse. Films de fiction, 1896-1965*, Lausanne, Cinémathèque suisse.

¹⁷ C'est d'ailleurs à cette fin précise qu'ils fondent, fin 1962, une organisation visant à défendre les intérêts des cinéastes, l'Association suisse des réalisateurs de films (ASRF) « en inventant par là au passage le cinéaste comme auteur de cinéma en Suisse, alors qu'il n'était jusque là qu'un employé des producteurs. Ceci donc quelques semaines avant l'arrivée de la loi » et pour une fois bien avant les Français, qui ne feront de même qu'en 1968 ! Cf. Olivier THÉVENIN (2008), *La S.R.F. et la Quinzaine des Réalisateurs. 1968-2008: une construction d'identités collectives*, Montreuil, Aux lieux d'être.

établis et par les distributeurs, qui misent sur un soutien de la Confédération. Ce n'est pas une coïncidence si le texte programmatique du cinéaste genevois paraît quelques jours après l'entrée en vigueur de la loi : si le cinéma suisse doit devenir, selon un vœu de Tanner, une « culture par lui-même », c'est bien avec l'aide de l'État. Là-dessus, les cinéastes indépendants n'auront aucun doute, alors que d'autres groupes se montreront hésitants, comme les maisons de production zurichoises, chatoilleuses quant à leur indépendance et réticentes à remplir les critères fixés par les instances étatiques pour une aide, qui s'avèrent de plus en plus de nature artistique et éloignés du grand public. L'année 1970 marque le terme d'un processus interactionnel intense. Celui-ci a vu, qui les cinéastes tantôt affronter l'État (comme quand Seiler parvient, en 1965, à forcer la Confédération, après un recours haut en couleurs et grâce à sa mobilisation d'un florilège de critiques internationales et de distinctions reçues entre-temps par son film, à faire attribuer une prime à la qualité pour *Siamo Italiani*), qui ces mêmes cinéastes collaborer avec les instances étatiques. Les requêtes de Tanner, rédigées en connaissance de cause puisqu'il fait partie des comités d'experts et en connaît donc le *modus operandi*, passent en général comme une lettre à la poste - sa demande de prime pour *Charles mort ou vif*, en 1969, film avec une douce critique de la Suisse et, peut-être plus encore, du monde capitaliste moderne, ne donne lieu à aucune discussion. Cette année 1970, moment d'une révision de la Loi sur le cinéma calquée sur les revendications de Tanner et de ses acolytes, marque l'alliance tacite conclue entre les cinéastes indépendants et l'État, qui redirige son soutien - certes toujours insuffisant, d'où la nécessité de co-produire avec l'étranger - résolument vers le cinéma d'auteur. On relève volontiers l'impertinence et le non-conformisme des cinéastes suisses de ces années et de leurs films. Mais il ne faut pas oublier l'extrême pertinence et conformité de leurs démarches auprès de l'État. S'ils n'ont pas hésité à critiquer certains aspects de l'ordre social helvétique, ceux qui ont fini par apparaître comme des rebelles ont brillé par une extrême maîtrise de la Loi sur le cinéma, comme aussi par leur connaissance des institutions en charge de la politique du cinéma. Si les protagonistes de leurs films sont souvent des marginaux, des vagabonds, des fous, mais aussi des citoyens bien rangés en fuite et en dissonance avec la société, les Tanner et autres Seiler apparaissent eux-mêmes - dans la relation forte qu'ils établissent avec l'État - comme complètement intégrés, comme d'habiles négociateurs et de fins stratèges. La définition du cinéma suisse et de ses films comme un

art, et de leurs auteurs comme des artistes, est moins le fruit de l'action isolée de quelques cinéastes héroïques et solitaires que le produit d'une « révolution culturelle » plus large instaurée dans ces années en Suisse par une poignée de cinéastes indépendants très mobilisés et bien organisés en interaction et en collaboration étroite avec des parties de l'État, qui y trouvait également son compte. En 1963, lors de l'entrée en vigueur d'une loi encore timide, l'État est encore perçu comme une menace pour l'art du cinéma, alors conçu comme largement commercial et fonctionnant selon les critères techniques et coûteux de ceux que Godard avait fustigé, quelques années auparavant en France, comme étant les « professionnels de la profession » - en l'occurrence les producteurs zurichois de films grand public. Avec la révision de la loi en 1970, c'est au contraire grâce au soutien étatique que le cinéma en Suisse peut devenir un art à part entière, le septième, dorénavant partiellement extrait des lois du marché contre lesquelles ce type de films n'a aucune chance ou presque. Si les œuvres signées par ces cinéastes ont pu être caractérisées par un certain « usage de la liberté » (Martin Schaub), celui-ci n'est que compréhensible à condition de prendre en considération l'« autonomie relative¹⁷ » que garantit de fait, dès 1970, l'État helvétique à ce cinéma, en échange d'une visibilité internationale aussi bienvenue et profitable sur le plan symbolique qu'elle est relativement peu coûteuse. C'est peut-être pour cela que ces cinéastes ont davantage recouru à l'ironie subtile et à la subversion plutôt qu'au militantisme frontal : l'aide et la reconnaissance de l'État, certes insuffisante mais vitale, passait obligatoirement par le critère de la qualité artistique et ne permettait donc pas autre chose. Mais elle donnait tout de même une grande marge de liberté, toujours au nom de l'art : désormais connus et reconnus comme des artistes, les cinéastes étaient proprement encouragés par les instances étatiques à exprimer leur vision personnelle et originale - et à l'occasion, dissonante, dérangement - de la Suisse. Alors que le champ artistique au sens moderne s'est largement constitué au départ, au XIX^e siècle, non seulement contre le marché, mais aussi contre le dictat du Prince¹⁸, on retrouve là d'une certaine manière le lien paradoxal entre subvention et subversion qui caractérise un certain nombre de domaines artistiques depuis quelques années en Europe, comme par exemple l'art contemporain en France¹⁹, et qui voit s'entremêler aussi joyeusement que dangereusement critique artistique et reconnaissance officielle.

Réception : un cinéma contre le public

Et le public dans tout cela ? Côté indigène, les Suisses ont toujours eu une relation tendue, voire distante avec le « Nouveau cinéma suisse ». Certes, ses films ont ponctuellement réussi à atteindre un public large, comme par exemple *Les Petites Fugues* d'Yves Yersin (1979), troisième plus gros succès helvétique depuis 1976 avec 400 000 entrées, et, surtout, *Die Schweizermacher (Les Faiseurs de Suisses)*, Rolf Lyssy, 1978, qui a totalisé 940 000 entrées, tout en constituant un cas limite dans ce cinéma ne serait-ce que parce que, précisément, il a été conçu en accord avec les goûts du grand public²⁰. A noter toutefois que les gros succès publics du cinéma helvétique des années 1940-1950 pouvaient, eux, atteindre un total - étonnant pour un pays de 5-6 millions d'habitants à l'époque - avoisinant les 1.6 millions d'entrées en Suisse²¹. Et depuis le milieu des années 1970 jusqu'à tout récemment, la part de marché du cinéma suisse en Suisse oscillait en général entre 1% et 3%²². De fait, dans le « contrat cinématographique » - pour reprendre une notion forgée par Emmanuel Ethis²³ - qui lie, dès 1970, les différents acteurs qui forment le maillage de la « chaîne de médiation²⁴ » aussi restreinte que solide - elle a tenu une vingtaine d'années - du « Nouveau cinéma suisse » (une poignée de réalisateurs, quelques producteurs indépendants, des salles arts et essai, des critiques, des fonctionnaires étatiques, des membres de comités d'experts, des festivals, sans oublier la Loi sur le cinéma, cet allié précieux...), il n'y a pas de place pour le public, du moins pour celui large. Ces films sont pour ainsi dire délibérément situés en dehors de l'« horizon d'attentes²⁵ » de ce dernier, que ce cinéma cherche à questionner, à titiller, à bousculer. Si les noms de ses principaux cinéastes ont sans aucun doute joui d'une large notoriété durant les années 1970-1980 - ne serait-ce que par les critiques plus ou moins en demi-teintes ou aussi à

cause des polémiques que leurs œuvres soulevaient ponctuellement dans la presse helvétique (en partie parce que, critiques, elles avaient reçu un soutien de la part de l'État !) - les titres singuliers ont été moins connus et vus que ce cinéma a été familier dans son ensemble, en tant qu'entité passablement abstraite et projective.

Sans public, le « Nouveau cinéma suisse » l'est aussi à un autre niveau. Sur le plan international, depuis le milieu des années 1980 (et, paradoxalement, depuis le succès unanime de *Höhenfeuer - L'Âme sœur* de Fredi Murer en 1985), le cinéma des Tanner, Soutter ou Schmid a largement perdu de sa visibilité, faisant petit à petit disparaître la Suisse de la carte mondiale des nations du cinéma, dans le cadre de la perte de vitesse des cinémas nationaux (autres que celui américain) en général et de la perte d'aura du cinéma d'auteur en particulier. Mais à l'interne aussi, la situation n'est pas vraiment meilleure : une récente étude sur les publics du cinéma en Suisse²⁶ a montré que si, parmi les Romands de 45 ans et plus, Alain Tanner est connu de près de 80% des personnes, ils sont moins de 10% parmi les 15-24 ans à reconnaître ce nom. Pour Fredi Murer et côté alémanique, on passe de 42-44% de degré de notoriété parmi les personnes de 45 ans et plus à seulement 12% des jeunes qui indiquent en avoir entendu parler.

Applaudi il y a deux ou trois décennies par la critique, primé à Cannes ou à Berlin puis montré *urbi et orbi* devant un public cinéphile, familier de la population helvétique et bien au delà, le « Nouveau cinéma suisse » fait aujourd'hui partie du patrimoine cinématographique et culturel. En tant que tel, il est l'objet d'une commémoration rétrospective et d'une curiosité érudite au sein du cénacle privilégié d'un festival de cinéma, alors qu'il a depuis belle lurette cessé d'exister pour le public en Suisse et, sans doute depuis bien plus longtemps encore, dans les autres pays.

O.M.

Olivier Moeschler est chercheur à la Faculté des sciences sociales et politiques, Université de Lausanne.

¹⁷ Pierre BOURDIEU (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.

¹⁸ Vincent DUBOIS (1999), *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin.

¹⁹ Rainer ROCHLITZ (1994), *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard.

²⁰ Il n'a d'ailleurs, fort logiquement, même si la décision en avait étonné plus d'un, pas été soutenu par la Confédération.

²¹ Comme ce fut le cas pour le drame campagnard *Uli der Knecht (Uli le valet de ferme)*, Franz Schnyder, 1954 ; cf. Dumont, op. cit., p. 446.

²² Office fédéral de la statistique (2006), *La Production de films (cinéma et télévision) en Suisse, 1995-2004*, Neuchâtel, OFS, p. 27.

²³ Emmanuel ETHIS (2005), *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris : Armand Colin.

²⁴ Antoine HENNON (1993), *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.

²⁵ Hans Robert JAUSS (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.

²⁶ Olivier MIESCHLER (2006), *Les publics du cinéma en Suisse. Une étude sociologique*, Lausanne, Université de Lausanne.